

Performance Reviews

XII Festival de Manizales

El XII Festival de Manizales ha sido una conquista para la ciudad. Es, sin duda, un espacio de encuentro para el teatro y la vida, que debemos defender y aplaudir sin reservas de ningún tipo, pues cada día la organización devela cambios y se establecen correctivos que mejoran las condiciones de los grupos participantes en los aspectos técnicos y de bienestar.

Sin embargo, el Festival de Teatro de Manizales ha tenido, como característica durante su nueva versión, un criterio extraño de selección: mientras se marginan trabajos y grupos con criterio de "calidad" se filtran de manera inconcebible obras teatrales del más absoluto despropósito teatral. Parece que la brújula que los orienta hacia la calidad se enloqueció, o los sabios consejeros estaban en trance de mal gusto o resaca invidente. La versión 1990 fue presentada como versión que sacrificaba la cantidad en función de la calidad, lo cual era un buen augurio pues presuponía un replanteamiento. Esto motivó ligeramente la presencia de algunos escépticos que había desertado, aunque el flujo migratorio de teatreros, estudiantes de teatro y de opciones afines y simpatizantes del teatro de ciudades como Cali, Medellín y Bogotá, no tuvo la importancia ni de los viejos festivales de teatro ni de las primeras ediciones del segundo período.

Lo más lindo, lo más bello, lo más querido

Sin lugar a dudas, el teatro es una relación básicamente audio-visual entre el público y la escena. De este principio se derivan una serie de opciones que convocan al espectador al teatro, pero donde priman los recursos técnicos que podrían viabilizar una propuesta dramática sin que esta última aparezca. Por esta vía se polariza nuevamente la vieja discusión forma-contenido que caracterizó las décadas del '60 y '70 y donde la polarización hacia el eje contenido justificó la realización del teatro panfletario que devenía de las tesis del realismo.

La Libélula Dorada (Colombia)--*Este chivo es puro cuento*

Cuando Freud, a comienzos de siglo, publicó su famoso ensayo *Tres ensayos sobre la teoría sexual* el escándalo fue mayúsculo. Era el primer golpe a la visión moralista de concebir al niño como un idiota fantástico y la

sexualidad como un fantasma de aparición súbita en la vida de los adultos. Esta visión se ha mantenido particularmente en muchos espectáculos dirigidos al público infantil realizado en la óptica de los adultos que ven las cosas de los niños carentes de sexualidad y bajo el imperio de los colores, de las sensaciones visuales y donde su máxima comprensión del mundo se limita a dividirlo entre buenos y malos, donde finalmente reinan los buenos porque los malos lo hicieron durante todo el cuento.

Quién esté interesado por los títeres o quién haya visto una vez a los Libélulos quedará prendado para siempre y fijado para exigir sorpresa, plasticidad y un despliegue de imaginación realizados con técnica, profesionalismo y con un alto sentimiento de respeto al público. Esto es lo que se siente viendo los espectáculos de la Libélula Dorada. En su último trabajo *Este chivo es puro cuento* se disparan todos los niveles de riesgo y de entrega a través de una historia coherente y arbitraria guiada por la locura lúcida de los titiriteros que mezclan su historia con la de los muñecos en todos los planos que permite el escenario.

Sin embargo, sus espectáculos dejan un vacío en la dramaturgia, entendida ésta como la visión totalizante que permite integrar todos los códigos del espectáculo para generar intenciones de sentido, en primera instancia de carácter ambivalente, haciendo trascender lo sensorial al orden de la sensibilidad. No basta con privilegiar la manipulación, los efectos y la sorpresa al público, lo cual logran con maestría.

Brasil se hizo presente también con una obra titulada *Koitchangare* (extranjero) publicitada como teatro ecológico. Es una propuesta de danza contemporánea, con coreografía, contrastes luminotécnicos, con un escenario semi-vacío y alusiones sonoras a la naturaleza y los animales, con imágenes libre-asociativas en un código de consumo interno del cual no se dan las claves para una descodificación teatral y sólo puede haber un acercamiento como espectáculo de danza contemporánea con referentes ecológicos.

Es importante citar en este fragmento un trabajo que si bien no está dentro de la muestra oficial se presentó durante el mismo período y es de referencia obligada; se trata de *El romance del Conde Olinos*, presentado por El Taller de la Imagen de la Universidad Nacional. Aquí se experimenta una serie de elementos técnicos manejados con la plasticidad de lo artesanal efímero, o sea, con el aroma de lo teatral. Aunque no es un secreto para el público se plantea como una experimentación sobre la imagen en las dos dimensiones. Pero como la imagen no lo es todo en el discurso teatral, Enrique Vargas, pesquisador infatigable de la tradición oral y de los recursos escénicos, amarra su experimentación en la rica tradición oral y nos cuenta con sus artesanales imágenes el mundo de los personajes de sus cuentos. Pero la acumulación de imágenes, que es el objetivo de la experimentación, satura la retina del espectador y diluye los otros lenguajes que resultan aprendices un tanto dislocados de la pantalla artesanal que enmarca la propuesta.

Lo tradicional . . . convencional

Con Stanislavsky el concepto de la teatralidad empezó a problematizarse y dejó de ser un mero asunto de la literatura con el que se arropaban unos seres para representar personajes de la ficción. Durante el presente siglo el asunto teatral ha tomado las dimensiones más allá del oído. Pero cuando los textos tienen la dimensión de la dramaturgia tradicional (o sea aquella que se basa en la presentación coherente de los acontecimientos en un orden cronológico con secuencias lógicas interpretadas por actores *retóricos*, es decir, que hablan bien lo escrito) desde luego que el sentido común queda satisfecho aunque la teatralidad (por lo menos, como se ha venido entendiendo en el presente siglo) esté ausente.

Esta es la característica que domina la puesta en escena de *El partener* de Argentina, donde la representación del teatro no integra otros niveles de significación por los que tanto ha arriesgado el teatro experimental. No resulta extraño que esta pieza venga con el mérito de ser premiada en un concurso donde justamente se premia la literatura teatral que con muy contadas excepciones son piezas impensables dentro de una visión contemporánea de una teatralidad de época atómica; donde los conceptos de espacio y tiempo son relativos y definen la significación; y donde no es lo mismo estar adelante que estar atrás; donde el detalle es como un microchip que contiene una información infinita. En el trabajo de los amigos argentinos todo descansa sobre una historia literaria bien escrita en cuanto permite seguir los acontecimientos con clara fluidez amarrados por conflictos fuertes que dan cuenta de los intereses sociales y psicológicos de los personajes que desarrollan la trama en un decorado estático y unívoco con vestuario neutro y visos de folklorismo, donde el tratamiento espacial no agrega ni define significación y los movimientos de los personajes están al servicio de crear verosimilitud de sentido común ligada a los ejes de significación que denota el texto de la oralidad en su lógica interna. Este tipo de espectáculo permite al espectador desprevenido, que es en últimas quién paga la boleta, seguir un cuento que puede contar a sus amigos acerca de lo que vio en el teatro.

En la misma línea de lo anterior, aunque desde luego con su obligada distancia, Nestor Saied en representación de la Compañía de Comedia Popular Italiana trajo una adaptación de la obra de Pirandello, *Uno nadie y cien mil*. Aunque el montaje se esfuerza por crear metáforas de contraste con imágenes especulares que aluden a la otra escena, al escenario del inconsciente, sin embargo prima el texto y sus referencias vuelven el espectáculo texto-dependiente no en la misma lógica de dependencia de la obra antes citada pues en ésta es muy difícil que un espectador desprevenido logre relatar a sus amigos la síntesis de lo visto en el teatro.

Lo más reconfortante

El tema de lo femenino en el teatro tan de moda, amplificado por el boom del feminismo militante con todos los cismas, tendencias y divisiones

como actualmente se presenta, ha tenido en el teatro un desarrollo muy particular donde abunda en panfleto feminista pues la condición femenina se presenta en una polarización antagónica con el mundo de los hombres. Y uno de los dos factores en disputa debe desaparecer para que reine su adversario que traerá consigo justicia, paz y todas las bondades que ofrece el panfleto a los que dice defender. Por otro lado, existen los textos dramáticos de probada validez en su estructura pero que de todas maneras polarizan la situación desde una posición un tanto voyerista; es decir, la mujer vista desde el campo visual masculino, que sin ser panfletario no devela algo propio que establece lo biológico y particulariza el devenir social, la diferencia, porque si bien en el hombre y la mujer son una pareja antitética lo uno solo existe en razón de lo otro y solo en su negación puede establecerse su diferencia y complementariedad.

Cariño malo, la pieza teatral realizada por el grupo de la Universidad Católica de Chile, es sin lugar a dudas una pieza teatral en el mejor sentido de la expresión. Es una convocatoria al público al cual se le cuenta una historia de mujeres donde los hombres son presencia en la ausencia significativa del espacio escénico que cumple un fin poético al no ilustrar espacios convencionales, con una fórmula naturalista, sino con sentido de connotación puntual polisémica. La luz que amplía los espacios define e ilumina los conflictos. La música sin reparos aprovecha lo popular, de la despena de sentido común del público. Sobre este gancho se producen alusiones a conflictos de complejidad variable según la historia vivencial, estética e intelectual del espectador, sin privilegiar el punto de vista entendido o intelectual. Desde lo cursi se invita al espectador a una lectura de apariencia llana, sobre cimientos que ponen en tela de juicio todo. Aquí radica lo sorprendente de esta puesta en escena. Permite una lectura superficial que atrapa a cualquier espectador permitiendo (no precisamente durante el espacio de la representación) que quién quiera explorar las profundidades que exploran las actrices en el juego de la vida se meta hasta donde su depósito conceptual se lo permita.

Cariño malo es una obra dulce y cruel que ubica desde la especificidad de lo teatral paradigmas fundamentales para enfrentar la nueva década y el siglo que se aproximan; la condición femenina desde la diferencia a la condición masculina como cargas polares imprescindibles para el destino de la especie.

Otros comentarios

Se debe destacar el trabajo del grupo de teatral *La Candelaria* (del cual no se ocupará este artículo por haberse referido a él en otros) que, sin lugar a dudas, con la puesta en escena de *Alicia Maravilla Star* inaugura un nuevo pensamiento y da las claves para asumir nuevos retos en la difícil tarea de ser creador teatral.

Vale la pena destacar la puesta en escena del grupo teatral del Centro Cultural Gabriel García Márquez, con la obra *Cenizas sobre el mar*. En esta puesta en escena se establece una metáfora para desde ella hacer una alusión directa a una sociedad y unos valores por los que se rige. Este recurso, muy valioso para la presentación de una situación teatral, permite desarrollar personajes en situaciones especiales no confrontables con una realidad tal cual y en un tiempo no cronológico o lineal. Aquí se presentan los personajes a la deriva, perdidos en el mar y ya colocados allí, la situación de excepción o situación "borderline" permite reacciones inesperadas, insólitas absurdas. El riesgo de recrear la metáfora por la metáfora conlleva a crear situaciones donde los conflictos sociales "reales" que se quieren metafórear se generalizan y se convierten en una serie de conflictos abiertos a la deriva que hablan de todo y no hablan de nada en concreto pues se convierten en situaciones que abarcan la sociedad en su totalidad descuidando las particularidades propias de un personaje que en primera instancia representa su vida y alude a la vida de los hombres. Los personajes así presentados no representan su conflicto sino que son metáfora de una estructura, de una posición o una clase social y se convierten en alegorías. El tratamiento del lenguaje por la vía del grotesco, que exaltó lo material corporal inferior característico de la plaza pública, en esta obra camina por la cuerda floja logrando el efecto grotesco que dispara la risa pero con el riesgo siempre presente de caer en la banalidad. Esta puesta en escena asume riesgos con audacia y sin vacilaciones, al proponer una dramaturgia que enfrenta dificultades y que no se deja seducir por el conflicto ligero, por la obsesión del éxito.

El teatro callejero es un invitado obligado de todos los festivales de teatro. En gran parte por su carácter masivo y espectacular más que por la calidad ha generado el boom que caracterizó la década que ya fenece. En general el llamado teatro callejero no es más que un espectáculo de recreación masiva, de estimulación visual y no una relación teatral donde se requiere una comunicación estrecha entre los emisores de sentido artístico y los receptores. El teatro es ante todo una relación premeditada en su propuesta, efímera y única en su realización, para el caso de la calle. Esta característica de premeditación hace que cualquier imprevisto cambie los sentidos propuestos y los deje en gran medida al juego del azar que genere la calle, los pitos de los carros, los raponeros, los truenos, los conatos de lluvia etc. Tal vez habría que diferenciar el teatro de la calle al teatro al aire libre. El primero sería el que cuenta con todos los imprevistos y trabaja sobre efectos generales usualmente dados por grandes imágenes; el segundo es un teatro de cámara sin cámara negra, para media tortas, canchas deportivas o condiciones similares a los escenarios griegos del cual deviene el teatro de cámara que ha integrado las condiciones técnicas que el hombre ha ido perfeccionando. El teatro la Papaya Partia, en uno de sus núcleos conformado por Mabel Pizarro y Dario Moure, nos presenta una obra de teatro para el aire libre donde no se requieren efectos de luces ni tramoya, sólo la atención del público para

captar una historia rica en detalles que se pierden en su escenario de calle abierta pues las interferencias romperían el hilo conductor. Este tipo de obras ganaría un nivel de degustación audiovisual más amplio en un escenario de cámara.

Hacer mención a los despropósitos teatrales vistos en este festival no es el objetivo de este artículo. Por consiguiente es preciso aclarar que la gran mayoría de los espectáculos no comentados no fueron vistos por quien escribe estas líneas.

Orlando Cajamarca Castro
Teatro Esquina Latina

An Evening With Don Juan

The fifth anniversary of Teatro Dallas was celebrated along with the annual staging of the "Día de los muertos" piece with a production titled "An Evening With Don Juan" that ran October 18-November 4, 1990. As an introduction to the Don Juan theme, and to provide some sense of its evolution, scenes from the classic *El burlador de Sevilla* (1630) by Tirso de Molina and *Don Juan Tenorio* (1844) by José Zorrilla preceded the event's main attraction, the bilingual Chicano one-act play by Carlos Morton, *Johnny Tenorio* (1983).¹

The director Cora Cardona along with a well-cast group of players provided an enjoyable evening of dramatic entertainment. Among the more outstanding players was Carlos Salinas as Johnny Tenorio. His stage premiere was in 1985, the first time Teatro Dallas staged Morton's *Johnny Tenorio*. Also worthy of special mention were Elena Hurst (who played young Johnny Tenorio in a flashback scene) and Michael Comiskey (who played Johnny's long-time friend and sometimes rival Louie Majía). Irene Cortez, as Big Berta, kept the pace of the play as well as Johnny under control. The other members of the cast were Diana Lucia (Armintá and Doña Inés), Dan Arguijo (Don Diego) and Christine Hernández (Ana).

Following the short introductory selections from the two classic Don Juan plays and after a brief blackout, *Johnny Tenorio* began with a bang with a centrally located sign in red neon announcing "Berta's Bar" and the juke box playing a loud honkytonk tune by Freddy Fender. Morton's Chicano version of the Don Juan legend, combined with the Day of the Dead ceremony, achieves an interesting mix of universal literature and one of Mexico's oldest cultural traditions. This excellent example of bilingual theatre also provides an ideal vehicle for the dramatist to analyze two preoccupations--*machismo* and *donjuanismo*. Morton feels that these problems tend to be suppressed but should not be. By staging a play that treats such concerns, the Chicano in the

audience has to deal with the issues and in so doing can at least begin to resolve them.

The one-act *Johnny Tenorio* is set in Big Berta's Cantina that is located specifically on San Antonio's west side but could be any Chicano barrio in the United States. Berta, the bar's proprietor, is a Mother figure, cosmic bartender and matronly *curandera* who, magician-like, creates various scenes on stage in the form of flashbacks. This retrospective look at Johnny provided the spectator with information on a contemporary and street-wise Tenorio. In keeping with "El día de los muertos," there is an altar in the bar where several personal items of Johnny have been placed and also Berta serves him *atole* and *tamales*--the traditional meal of the Day of the Dead. Along with dancing *calaveras*, Morton sugar-coats the pill of *machismo* and *donjuanismo* by using "an exciting and universal figure such as Don Juan, but depicted in such a way--'a la chicana'--that the Chicano community readily identifies with him. The message seems to be that *machismo* and *donjuanismo* do not pay--just look at what happened to Johnny Tenorio. His life as a Don Juan with many *mamasotas* ends in hell."² The Anglo in the audience also understands and relates to the Don Juan theme and, with the bilingual format of the play, has no trouble understanding the action.

Morton, who teaches at the University of California at Riverside, made a stop in Dallas on his way back from Amherst College where he had attended performances of his play *The Miser of Mexico*. Following the evening's performance of *Johnny Tenorio*, the dramatist answered questions from the audience. Morton was pleased with the production by Teatro Dallas and also pointed out that he not only drew on earlier versions of the Don Juan plays but also from memories of family incidents. He additionally called attention to the fact that every family has its Don Juan which elicited a favorable reaction from the audience. Also in attendance was professor Bill Martin who had just published a collection of theatrical works under the title *Texas Plays*.³ One of Morton's other pieces, *El jardín*, is included in this volume.

The mood for each performance was created by a display of memorabilia of the Day of the Dead ceremony located in the lobby of the theatre. Each staging of the play was well attended with the performances of October 31 and November 1 sold out well in advance. The Teatro Dallas, the players and *Johnny Tenorio* made for a successful combination beneficial to theatregoers and Hispanic theatre in Dallas alike.

Notes

1. This play has been successfully performed in a number of theatres in the United States, in Europe (Spain, France and Germany) and in Mexico City, in a Spanish version. The latest bilingual version of the play will be published in 1991 by Arte Público Press in a collection of four Morton plays titled *Johnny Tenorio and Other Plays*. A Spanish version will appear in another collection to be published in Mexico City titled *Las muchas muertes de Danny Rosales y otras obras*.

2. Lee A. Daniel, "Johnny Tenorio: Don Juan a la Chicana." *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura* (Spring 1989): 82. (For a more complete study of *Johnny Tenorio* and the Don Juan theme, see this study.)

3. William B. Martin, ed., *Texas Plays* (Dallas: Southern Methodist UP, 1990).

Lee A. Daniel
Texas Christian University

Testimonio de un teatro realizado en la ciudad más violenta del mundo

Salí de la Universidad de Antioquia, en compañía de José Sanchiz S. quien por ese entonces dictaba un curso de dramaturgia, en la escuela de artes, sección teatro, y era director del teatro Fronterizo, de España y quien nos había vendido la idea de unirnos para crear un lugar de confrontación teatral, el cual denominamos Casa del Teatro. Veníamos hacia mi apartamento, precisamente buscando casas, y al llegar a la esquina de Argentina con Girardot, vimos una gran cantidad de gente al frente de la sede de la Asociación de Maestros de Antioquia, ADIDA. Una mano que se posa sobre mi hombro derecho y alguien que me dice, "Gilberto, acaban de matar a Hector Abad Gomez y a Leonardo Betancur," ambos dirigentes del Comité de Derechos Humanos. Esa mañana habían abaleado al Presidente de los educadores antioqueños Luis Felipe Velez.

Finales de agosto de 1987, y desde ese entonces, siempre nos estamos preguntando qué significa seguir haciendo teatro, para qué seguir haciéndolo y para quién, en una ciudad que se está quedando sola, en una ciudad en donde a las nueve de la noche hay que recogerse porque, si no, te "fumigan." Y como cosa curiosa, se han respetado los espacios teatrales. La violencia es "culta." Fue precisamente en septiembre de 1987 cuando empezó labores la Casa del Teatro que conseguimos una sede, la cual acondicionamos con dinero de nuestros bolsillos y ayuda de algunos amigos, políticos y empresarios. Desde ese momento la Casa del Teatro ha estado presentando diferentes grupos, con obras de las más variadas tendencias. Con el grupo de teatro El Tinglado he llevado a escena: *Pareja abierta* de Dario Fo y Franca Rame, *Todas tenemos la misma historia* y *La Madre In* de los mismos autores y *Homo Dramaticus* de Alberto Adellach, argentino, amigo y autor quien me entregó en libreto hace algunos años en Manizales. Esta última obra, escrita bajo el régimen de la denominada "guerra sucia" (término acuñado por los generales argentinos a finales de la década pasada para justificar el genocidio perpetrado en su país bajo las juntas militares) ha sido motivo de polémicas en todos los sectores de la sociedad.

A finales del año pasado la obra se presentó para estudiantes de los sectores marginados de la ciudad e hicimos una encuesta escrita:

Al empezar la función, o sea cuando se entra a la sala y vi a los dos actores pensé que se trataba de un juego de niños, pero después me di cuenta que era una crítica a la violencia, que se da por parte de las clases altas, ya que todo el que hablaba contra ella, lo mataban.

Mi primera impresión fue considerar la obra como una comedia, pero luego darne cuenta de que se trataba de una tragicomedia. La obra tiene como idea principal la violencia desde sus primeras etapas, como son los juegos de niños, toma como tema los pistoleros del oeste, los soldados, los astronautas, cuando van en su nave que explota y quedan flotando en el espacio, como nosotros ahora, y luego se toma en la obra las bienaventuranzas en las que critican a Dios por no ayudar de una forma suficiente a los que se encuentran en peligro. Y terminando con la muestra de la violencia, que es aplicable a Medellín, en el que callan las voces de los que quieren salir adelante y no los dejan llegar a su meta, siempre los eliminan.

Que las personas que quieren decir algo, no las dejan, porque las matan o atacan contra ellas.

La Casa del Teatro está situada en un lugar céntrico de la ciudad de Medellín. El grupo de Teatro El Tinglado, del cual soy Director hace 7 años, ensaya en esa sede, de las 4 de la tarde a las 7 de la noche. Hace unas semanas fuimos sorprendidos durante los ensayos de "Pluft el Fantasma," obra infantil de Maria Clara Machado (Brasil), con una balacera a pocas cuadras de nuestro lugar de ensayo. Para mí como Director, fue sorpresiva la reacción de mis compañeros, presentía, pero no la había vivido con tanto intensidad. Dos de los integrantes se refugiaron en su lateral de las graderías. Un actor desencajado temblaba; la noche anterior, había sido testigo de un asesinato a sangre fría de un muchacho residente en la localidad de Itagui, próxima Medellín. Los demás nos mirábamos alelados y corrimos a la puerta de la calle para tratar de indagar en donde se había dado el hecho. Desde los balcones vecinos, la gente curiosaba alarmada.

Sin embargo, seguimos. Ahí estamos, el grupo de teatro La Mancha, el Matacandelas, el Pequeño Teatro, la Ex-Fanfarria, El Aguila Descalza, La Sección de Teatro de la Escuela Popular de Arte, de la Universidad de Antioquia, La Fanfarria, Titeres, el Tinglado, el Triángulo, el Tablado, Henry Díaz, el Teatro Popular de Medellín, el Teatro Pablo Tobon Uribe, el Metropolitano, el de la Universidad de Medellín, y todos los que se olvidaron en este recuento pero que forman parte de la cultura de la violencia en Medellín.

Si Artaud viviera, estaría realizando su sueño de teatro de la crueldad, no bajo la imagen de la ideología, sino de la realidad, de las balas, de los sueños sangrientos convertidos en realidad, ahora sí, sangrienta y ahora sí,

alucinógena, en su materialidad. No es fácil hacer teatro cuando se ve una bala en el corazón bailando.

Gilberto Martinez A.
Medellín

La Nona en París

¡Cuánto come la Nona! La abuela de una típica familia porteña de origen italiano ocupa ahora el escenario del Teatro de *La Colline* (la colina) en París.

Jorge Lavelli, que tiene a cargo el más reciente de los teatros nacionales franceses, empieza su segunda temporada poniendo él mismo en escena la conocida obra de su compatriota Roberto Cossa, traducida con sutileza por Claude Demarigny.

Jean-Claude Dreyfus, un actor con estatura de boxeador, que suele interpretar papeles femeninos con la elegancia de un artista de Kabuki, cumple con el papel de la terrible vieja.

La Nona sólo surge de su habitación para *mangiare. Pane, vino, formaggio*. No habla más que el italiano, idioma que ya no conocen sus nietos. Pero sus gruñidos y su *cocoliche* se entienden perfectamente, ya que nunca se trata sino de comer. Notemos de paso que el traductor ha superado la dificultad del hispano-italiano inventando un franco-italiano.

Una comida sigue a otra en el escenario creyéndose un ritual que genera la comicidad. La Nona se apodera de todo lo que hay en la mesa, lo traga al instante, se llena los bolsillos de mendrugos de pan por si acaso exige un postre y se va a dormir.

Los demás, que apenas han podido probar bocado, se miran acongojados. Pero siguen complaciéndola. Sus atisbos de rebeldía se limitan a evocar el lógico fin de una persona de cien años.

Poco a poco, la bulímica abuela, aislada en su imposibilidad de comunicar mas allá de la comida, se transforma en una figura mítica, una diosa madre destructora que devora a sus hijos.

Pero esta tragedia es una farsa y, como tal, divierte hasta el desenlace.

Roberto Cossa se ha nutrido del teatro grotesco argentino de los años '20 para resucitarlo en los años '70. Siempre se trata del fracaso de los inmigrantes italianos. Sólo que nos encontramos con las generaciones siguientes. Los personajes son básicamente los mismos: el trabajador que se agobia sin poder salir de la miseria; el vago algo artista, algo canalla cuyos embustes para salir de apuros siempre terminan mal; la madre abnegada; la tía soltera todavía más sacrificada; la muchacha que se vuelve prostituta.

La novedad radica, tal vez, en la representación física de lo simbólico. "La Nona es lo que nos está devorando," dice el autor.

El espectador francés no puede dejar de evocar otra criatura teatral: el monstruo inventado por Ionesco en *Amédée ou comment s'en débarrasser* (Amadeo o como librarse de eso), alguien o algo que crecía, crecía, hasta ocupar todo el espacio. La Nona, por lo contrario, vacía el escenario. Para satisfacer su formidable apetito, sus descendientes tienen que vender su fuerza de trabajo y, poco a poco, todos los muebles de la casa, antes de entregar la propia vida.

Lavelli ha seguido la tradición realista argentina en su montaje. En la escenografía, que representa el interior de la casa, el agua corre realmente del grifo y el olor a salchichas invade las primeras filas del teatro cuando se prepara una parrillada. Las mujeres llevan delantales y zapatillas y los hombres trajes gastados.

Sin embargo el personaje desmedido de la Nona y la propia tradición grotesca inducían a ultrapasar el realismo en la interpretación, que es más bien expresionista. Los actores que son profesionales conocidos interpretan sus papeles a conciencia y con cierta modestia dejándole el campo a su colega que hace de vieja y hace evento.

Efectivamente, el público atiborra todas las noches la amplia sala y parece encantado.

Geneviève Rozental
París